

A QUESTÃO **CARLOS GOMES**

ACHILLE PICCHI

Instituto de Artes da UNESP

achillepicchi@hotmail.com



RESENHA – RODRIGUES, *Lutero*. *Carlos Gomes: um tema em questão. A ótica modernista e a visão de Mário de Andrade*. São Paulo: UNESP, 2012. 326 pp.

INTRODUÇÃO

Só nos últimos tempos Antonio Carlos Gomes tem sido visto e estudado na proporção de sua estatura de época. Quer isto dizer que, como compositor da mais importante manifestação de massa do século XIX, a ópera, sempre sofreu, durante sua vida e após sua morte, do estigma da funcionalidade artística. Ou bem era o gênio, êmulo da nação emergente como afirmação individual no concerto internacional das nações, ou bem era o atraso e a decadência de um nacionalismo efêmero e equivocado, como apregoado pela vanguarda dos inícios do século XX.

A isenção vem com o passar do tempo; visto à distância e com mais propriedade, tanto em sua época como para os pósteros, o compositor muito mais recentemente vem sendo tratado segundo sua importância para a música nacional. É uma prova

de séria musicologia sobre o compositor acaba de ser lançada. É o livro *Carlos Gomes: um tema em questão*, de Lutero Rodrigues, afinal um texto honesto, bem urdido e pesquisado entre ainda poucos sobre o autor campineiro.

É Lutero Rodrigues nome consagrado, de ilibada reputação e intensa e reconhecida atuação como músico, máxime no que diz respeito à música brasileira. Um músico, experiente, escrevendo sobre *a música* de Carlos Gomes, potencializando, igualmente, relevantes reflexões sobre *o homem*, *o compositor*, os *textos musicais* e sua repercussão geral na história musical do país.

O trabalho minucioso empreendido neste livro compreende, basicamente, o que representou Carlos Gomes para a música nacional no século XIX, mormente para o segun-

do reinado e como o modernismo, especialmente seu maior expoente musical, Mário de Andrade, o recebeu na virada do século XX – como já consignado no subtítulo.

Divide-se o trabalho em três grandes partes, cujo sumário já põe em destaque o caminho empreendido: 1 – Carlos Gomes antes da Semana de Arte Moderna, sua bibliografia e imagem; 2 – Carlos Gomes, um tema em questão; e 3 – Carlos Gomes e o Modernismo, o legado cultural.

CARLOS GOMES ANTES DA SEMANA

O próprio autor já coloca que o primeiro capítulo é uma “revisão bibliográfica, mais ampla possível, das publicações relacionadas ao compositor Antonio Carlos Gomes existentes até 1922” (RODRIGUES, 2011, p.1).

É preciso que se diga, aqui, que “ampla” contempla, efetivamente, o esforço realizado. São 28 textos, entre livros, livretes, folhetins, artigos, discursos, além de entradas em poliantéias, minuciosamente revistos e articulados entre si. Neste particular insta dizer que Rodrigues produziu

um trabalho cuja seriedade se mede ao mesmo tempo por clareza como por sutileza e impecabilidade. A sutileza mostra-se com quase evidência no tratamento dado aos textos, isto é, os comentários e ilações são obviamente precavidos, elegantes e cuidados quanto à sua importância ou não. Aliás, remetem-se, sempre que possível, ao melhor do que se lhes pode sacar internamente, de interesse para o assunto colocado (biografia, dados biobibliográficos, opinião, crítica, o que seja) para uso e argumentação de ideias. O respeito a qualquer texto de qualquer natureza sobre o assunto Carlos Gomes é, nesse ponto, notável e digno de ser aqui relevado,

E, nesse aspecto, quero chamar a atenção para um fato sabido e pouco estudado com cuidado. Há, em torno de Carlos Gomes, um estranho fenômeno que chamaremos de curiosologia musical que, com quase certeza, deve-se mais aos afetos e desafetos do gênio de Campinas e menos ao estudo sistemático. Essa curiosologia, em se tratando de Carlos Gomes, é efetivamente abundante: sobre a vida, a produção (não tanto às obras), encômios vários, eulogias inefetivas, críticas literárias, opiniões leigas exa-

radas como abalizadoras, situações, polêmicas, lendas... Extensivamente vêm desde a época contemporânea à vida do compositor até mesmo os dias atuais. Quando, em poucos casos, tenta-se tratar da música, equívocos advindos da ignorância, especialmente da prática musical ou mesmo teórica, são legião. E lamentáveis. Muito poucos (e são a exceção que ainda perdura) são os musicólogos que se debruçaram com *métier* e dedicação paciente sobre a música do mestre da *Fosca*.

O próprio Rodrigues, com o gosto e a elegância que pervadem seu livro, diz “são literatos, não músicos, os autores dos textos [*sobre Gomes*], com exceção de algum literato com aptidão musical, como Oscar Guanabarro, ou até mesmo um músico, o pianista Luigi Chiffarelli, homem de vasta cultura” (RODRIGUES, 2011, p.118).

Em princípio, para defender uma posição, diria que safa-se, também, Guanabarro como músico-literato, crítico eminente na época que foi, apesar de conservador e polemista, em função de sua atestada prática musical.

O fato de que a curiosologia mu-

sical sobre Carlos Gomes advinha de pessoas sem o devido preparo musical para, digamos, analisar com profundidade obras como a *Fosca* ou *Maria Tudor* não espanta tanto pela época. E a justificativa, inteligente e perspicaz, vem do próprio Rodrigues:

[...] Carlos Gomes era considerado o maior artista brasileiro de seu tempo, o único que vencera na Europa, tornando-se nosso grande embaixador cultural. É natural que despertasse o interesse de homens de cultura de todo o país, porém outros fatores também contribuíram para isso. A “especialização científica ou disciplinar” ainda não substituíra a aspiração do “saber universal” que facultava o direito ao ecletismo e o ensaio literário era a forma de expressão por excelência, tratando de assuntos mais díspares, como a música, por exemplo (RODRIGUES, 2011, p.119).

Pode muito bem ser, situado contextualmente. Mas parece-nos que o problema curiosólogo consistiu na persistência do diletantismo como “musicologia” e, enfaticamente, na repetição e reiteração de mitos, lendas, sentidos comuns e comentários pseudo-críticos, sem maiores considerações, ponderações e mesmo

comprovações.

Costuma-se dizer que Carlos Gomes sofreu toda a vida com *libretti* medíocres; após seu desaparecimento (e seu esfumaçamento histórico lastimável e agressivo, como bem mostra Rodrigues), seu legado ainda continuou sofrendo com a mediocridade crítica, biográfica em maior número e “analítica” em menor.

Com o exame particular da bibliografia, reitera-se aqui a competência e as lições metodológicas de Rodrigues. Ao elencar um texto, não lhe refuga informação, mas confronta-o, sempre que possível; ao constatar num texto que algo é opinião, pessoal ou de outrem, não a despreza mas a discute; ao relacionar os fatos contidos num texto, que são também comuns a outros, ou comprova-os ou os põe de lado por inconclusivos.

Não se está dizendo, aqui, que a revisão bibliográfica proposta por Rodrigues seja isenta ou mesmo neutra. Não poderia se-lo de todo. Entretanto, suas posições são tão abertas e articuladas quanto possível para evitar os problemas detectados na própria bibliografia tratada. Vejamos como isso se dá através de um exemplo.

Rodrigues analisa dois livros de

Sílio Boccanera Jr., *A Bahia a Carlos Gomes*, de 1904 e *Um artista brasileiro*, de 1913. Como informa Rodrigues, o autor dos referidos livros era baiano, de Salvador, filho do cônsul da Espanha no Estado da Bahia, engenheiro, escritor e teatrólogo. E, como “grande admirador do compositor”, após sua morte “empreendeu uma cruzada para preservar sua memória” (RODRIGUES, 2011, p.38), o que, para bom entendedor, já nos dá a dimensão dos trabalhos em apreço.

Quanto ao primeiro livro, de 1904, Rodrigues comenta que a linguagem do autor é “verborrágica e grandiloquente”, literária até mesmo na sugestão do plano da obra. Embora tenha um “tom emocional” e descreva desordenadamente a vida do grande compositor campineiro, há informações que são importantes, de cunho biográfico, que Rodrigues colige diligentemente.

No segundo livro, de 1913, analisado, essas informações tomam outro vulto visto virem de fontes primárias e sua confrontação torna-se inestimável e esclarecedora.

Descrevendo outra seção do livro de Boccanera Jr., Rodrigues recolhe as opiniões que julga necessárias,

como por exemplo, a ideia daquele autor de que a *Gioconda*, ópera de Amilcare Ponchielli, tenha tido como modelo a segunda e malfadada produção de Carlos Gomes, a *Fosca*. Esta é uma opinião polêmica, muitas vezes retomada no livro e que, sabe-se, muito acirradamente discutida desde aquele tempo, haja vista as ligações estreitas entre Ponchielli e Gomes, para além do fato de residirem em casas vizinhas. Assim, Rodrigues não despreza essa opinião, embora complicada pelo partidarismo de Boccanera Jr. (assim como, posteriormente, de outros), mas reserva-a para discussões. Relaciona que o segundo livro de Boccanera Jr. é um repositório de preciosíssimos textos e cartas de época sobre o autor do *Guarany*, e cita, por exemplo, como referência cruzada à discussão do livro anterior, um texto, *Carlos Gomes em 1878*, que teve crucial importância, tanto à época como posteriormente, para a historiografia da *Fosca*.

Rodrigues diz que os fatos recolhidos por Boccanera Jr., que marcaram a visita de Carlos Gomes à Bahia, encerram a segunda parte do livro de 1904. Já no de 1913, ampliando essa seção e na descrição da quinta visita

do compositor a Salvador, em 1895, Rodrigues une e comprova os fatos da apresentação de *Lo Schiavo* nesta ocasião.

São amostragens pontuais da minúcia metodológica de uma pesquisa em ação, que fundamentam a credibilidade do pesquisador e abrem espaço para a credibilidade do assunto em pauta.

Enfim, esta primeira parte do livro tem sobeja importância para uma bibliografia em grande parte já inventariada por um Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (AZEVEDO, 1952) e um Vicente Salles (SALLES, 1996), fundamentais figuras tanto da musicologia nacional como daquela gomesiana. Obviamente essas fontes são sempre relacionadas e acessadas ao correr do texto de Rodrigues, assim como em alguns casos, complementadas.

Talvez, como um detalhe mínimo e adjutório ao compulsador do importante livro de Rodrigues, diríamos que este capítulo pudesse ser detalhado no sumário, para consulta mais corrente, muito embora os livros já venham discriminados em separado no corpo do texto.

CARLOS GOMES E MÁRIO DE ANDRADE

Era o caso de se perguntar porque no Brasil, em matéria de música, desde sempre fica-se mais nas superfícies, nas confusões em forma de fofocas, na contundência pessoal das discussões que só levam a relevar egos? Porque o estudo nunca é o mais aventado como suporte para as supostas “opiniões” abalizadas em periódicos, revistas e críticas, de forma que pessoas pudessem, minimamente, ter um norte para o pensamento? Ou, quiçá, para a apreciação?

Já Rodrigues responde em parte em seu livro, quando diz que nunca são músicos que emitem opinião sobre a música, no caso de Carlos Gomes. Nunca são as pessoas que vivem por dentro a linguagem e a prática musicais (da ópera, em especial, aí incluída a análise de textos), as que escrevem e praticam a “crítica”. E isso perdura, como ressalta Geraldo M. Coelho:

[...] a falta de estudos outros sobre a música de Carlos Gomes, na linha, por exemplo, seguida por Mário de Andrade, possibilitou a ocupação dos espaços que seriam de reflexão problematizadora pelo

registro biográfico, factual ou exaltador de uma obra virtualmente desconhecida no país. (COELHO, 1996, p.58)

Há, no entanto, a considerar o fator modernismo musical brasileiro, fenômeno que aconteceria, por incrível que pareça, em ponto pequeno no país-nação que é o Brasil, mas teria repercussões imensas na cultura, no pensamento e na política, bem mais do que se poderia imaginar.

Nos princípios do século XX, sob o influxo europeu, a capital federal, Rio de Janeiro e, muito especialmente, São Paulo fermentaram uma espécie de revolução social, política e econômica no bojo da afirmação republicana e trabalhista.

Uma ponta de lança mais visível dessa revolução ficou conhecida como Semana de Arte Moderna e aconteceria contemporaneamente a novas abordagens das artes plásticas, os primórdios do cinema, os avanços da medicina e da saúde pública, a invenção do automóvel, do avião, do telefone, transformações urbanas radicais, concentrações industriais com suas respectivas regulamentações trabalhistas, etc., etc. Enfim, o progresso.

Grosso modo, pode-se dizer que

a ópera, nesse contexto, via de regra com ideais do século XIX, sofreu de envelhecimento natural. E, portanto, de acirradas e amargas críticas, tanto como acontecimento social como expressão artística. Como tudo, urgia que se modernizasse também.

Com todas essas transformações, era de se esperar que, como de fato aconteceu, uma espécie de deslocamento do eu nacional se efetuassem em relação à visão geral de nação, por parte de intelectuais e artistas. Daí que, como coloca Rodrigues precisamente, nos inícios da década de 1920 o grupo modernista de São Paulo já estava decidido ao rompimento.

Rodrigues, na parte central de seu livro, que nos parece, também, a mais sumarenta e percuciente, em resumo nos põe ao par da posição de Carlos Gomes frente ao movimento. Se, segundo disse numa conferência em 1942 Mário de Andrade, o modernismo tinha “um espírito de guerra”, esse era eminentemente o rompimento com o passado. O passado que se evocava era o literário eminentemente; estava diretamente atrelado aos intelectuais e escritores revolucionários que queriam esse rompimento. A ópera, ligada diretamente

ao movimento romântico literário, no segundo império, estava atrelada, igualmente, ao imaginário desses intelectuais. Sofrendo o movimento literário e a ópera, igualmente, de ataques ao seu passadismo, além de sua imobilidade frente aos avanços da nação, sofreria igualmente Carlos Gomes que, como o mais bem sucedido artista romântico de seu tempo, estaria no centro desses ataques.

Criteriosamente enumerado e disposto por Rodrigues, podemos perceber que a ruína na qual a figura do herói romântico Carlos Gomes tinha se transformado no século XX deu-se a três frentes de ataque: a mais potente e destruidora, Oswald de Andrade; a maléfica, embora passageira e mais genérica, Menotti del Picchia; e menos ruinosa e ácida, embora não menos crítica, Mário de Andrade.

Dos três, depreende-se da leitura da pesquisa detalhada que dois deles, Oswald e Menotti, se fizeram bem mais passageiros e, no momento de batalha, transcendiam, mesmo, à destruição gomesiana ou do “Il Guarany”, na figura do índio Pery, mas atacavam principalmente a ópera italiana, antiga e tradicional via do Brasil imperial. Atacavam o velho, o

passadismo, o obsoleto, mesmo porque esta já até se encontrava em decadência por cada vez mais precárias e amadorísticas produções.

Se Oswald proclamou que “Carlos Gomes é horrível. Todos nós o sentimos desde pequeninhos” (RODRIGUES, 2011, p.140), se Menotti dizia da ópera italiana conter “sapateiros, amestrados em Milão, fingindo reis e príncipes, espipando, pelo canudo sonoro dos lábios em bico, vozeirões longos como mugidos de touros” (RODRIGUES, 2011, p.151), Mário de Andrade, no dizer de Rodrigues, “oscilou entre o bem e o malquerer” (RODRIGUES, 2011, p.151).

Em verdade, no momento do combate modernista e em alguma parte de seus desdobramentos situava-se uma questão muito mais funda, que só mesmo Mário de Andrade irá continuamente abordar e trabalhar, vida e obra em fora: o nacionalismo. E, por esta razão, e muito bem apon-tado e pesquisado por Rodrigues, aquele autor manteve-se fiel ao estudo, ao pensamento e às transformações sobre a visão e posição de Carlos Gomes para a música brasileira.

Com vagar, mas com firmeza, Rodrigues neste capítulo caminha para

esta discussão e para Mário, evidentemente o autor que irá mais referenciar o compositor campineiro. O escrutínio e minúcia com que, então, Rodrigues empreende a localização de Carlos Gomes ao longo da obra e do pensamento de Mário de Andrade rivaliza com os feitos na primeira parte do livro, revisão bibliográfica.

Já enunciando que “a referência ao compositor será recorrente em vários escritos de Mário de Andrade”, diz:

[e]mbora reconheça a importância do compositor, dando-lhe o posto de maior destaque na história da música brasileira até aquele momento [*década de 1920*], não vê em sua música legitimidade para coexistir com a ‘sensibilidade moderna’. É uma música que representa o passado (RODRIGUES, 2011, p.155).

Embora tenha assim escrito, Mário de Andrade permanecerá ao longo da vida grande admirador de Carlos Gomes, a ponto de estudar-lhe um bom número de obras em maior detalhe. Entretanto, preocupação primeira do modernista, a construção do nacional na música brasileira se impunha. E Mário atrelará, então, como a alguns compositores brasileiros anteriores ao modernismo, à ideia

de “precursor” do nacionalismo, por encontrar laivos de brasilidade popular, tanto em sua música como na dos outros.

O livro seminal modernista sobre o problema nacional na música do Brasil, uma cartilha escrita em 1928 e por nós já estudada em grande detalhe (PICCHI, 1996), o *Ensaio sobre a Música Brasileira*, é, como bem resalta Rodrigues, um “divisor de águas da musicografia brasileira” (RODRIGUES, 2011, p. 203). Concordamos, igualmente, em parte com a afirmação de Rodrigues que o *Ensaio* é “obra que maior influência exerceu – e ainda exerce – sobre músicos e compositores brasileiros, simpáticos ao nacionalismo musical” (RODRIGUES, 2011, p. 212), visto que suas postulações e normatizações não admitiam o passado de suas construções, constituindo, assim, verdadeira invenção. Invenção essa que, como demonstro naquele trabalho de tese (PICCHI, 1996), nem sempre convenceu e/ou cooptou criadores integralmente para suas fileiras pelas razões ali expostas, como foram os casos de Mignone e Villa-Lobos, por exemplo, este último mantendo complicadas e espinhosas rusgas ao

longo da vida de Mário de Andrade. Villa-Lobos é, de fato, considerado o nacionalista moderno típico brasileiro, porém não necessariamente do ponto de vista marioandradino.

Levadas a bom termo, as pesquisas sobre as relações Mário de Andrade e Carlos Gomes neste capítulo, por Rodrigues, acabaram por nos remeter à ideia marioandradina de que o pecado, afinal, do compositor campineiro não foi ter escolhido ir à Itália (pátria da ópera como expressão, no momento, e de formação do compositor) ao invés da Alemanha (pátria da renovação moderna da música, inclusive da ópera): foi simplesmente o fato de ter saído do Brasil e renunciado empreender a sua função de fundador da brasilidade musical na ópera do país. O musicólogo Flávio Silva reitera que essa sugestão de Mário de Andrade, apontada no livro de Rodrigues,

[...] é uma projeção que Mário fez de sua própria recusa de conhecer a Europa; seu mais fiel seguidor, Guerra-Peixe, optou pelo mesmo descaminho. Tal recusa tem ligação óbvia com o equívoco fundamental dos nacionalismos musicais, segundo o qual a música clássica origina-se da popular. (SILVA, 2012, p. 30).

Fica claro, ao fim desse esmiuçamento de leituras de Mário de Andrade percorrido por Rodrigues que, Carlos Gomes não o tenha feito por opção ideológica, como aconteceria com Guerra-Peixe (mesmo porque, já lera Mário de Andrade...) e sim por falta desta. Contudo, a historiografia musical brasileira e a *intelligentsia* cultural do Brasil continuou, posteriormente ao legado do compositor, a considerar mais o posicionamento político patriótico que o musical da obra e, assim, a condenar-lhe, de alguma forma, o italianismo da linguagem num momento de renovação que foi o wagnerianismo. Como exemplo, Rodrigues menciona um pequeno texto, de 1937, biográfico escrito por Renato Almeida, importante historiógrafo da música nacional, quase fruto da oficialização do centenário de Carlos Gomes, pelo governo federal, isto é, a intronização oficial do personagem. Diz Rodrigues:

[t]orna-se preocupante, nesse pequeno texto, a eleição do *Guarani* como única obra meritória do compositor, principalmente por associação patriótica. O *Guarani* permanece ‘pouco importa’ se valor musical – é o que se pode ler nas entrelinhas – enquanto as demais

óperas ‘envelheceram’, porque ‘não têm projeção para fora da música’. Para os que pensam dessa maneira, o valor musical importa menos que o valor patriótico. (RODRIGUES, 2011, p. 294)

A julgar pela posteridade que cunhou logradouros públicos, escolas, bibliotecas, escolas de música, etc., com o nome Carlos Gomes, acabou por acontecer a transferência de mais um nome patriótico lembrado a denominar qualquer coisa, esvaziado do conhecimento de sua obra e existência.

CONCLUSÃO

Em sua conclusão, Rodrigues coloca o fio distendido desde o modernismo nacionalista, via especialmente Mário de Andrade, até quase a atualidade, como visão construtiva de um imaginário da música brasileira histórica, incluindo o fato de persistirem fatos e versões, bem como opiniões sobre Carlos Gomes que parecem não se mover.

Por um lado localiza os danos modernistas, posteriormente ao artigo de Oswald de Andrade “Carlos Gomes *versus* Villa-Lobos”:

[...] é a visão modernista que se impõe – nesse caso, a visão pessoal de um dos modernistas – que é passada adiante, de forma irresponsável, dando à imagem do compositor forte caráter pejorativo. Toda a distensão verificada nos anos seguintes nunca chegou a ter o mesmo alcance nem conseguiu refrear os efeitos danosos, já em curso, que se tornaram irreparáveis. (RODRIGUES, 2011, p. 301)

Depois, mesmo com as transformações no pensamento do mais influente dos modernistas, Mário de Andrade e seus escritos, o derramamento daquela visão se fará de modo mais ou menos intenso, continuando a perpetuar a italianidade das óperas de Carlos Gomes – ou, em outras palavras, sua inutilidade nacional –, sua, de certa forma alienação à construção da brasilidade num momento crítico da história do país, a transformação republicana, e outros quejandos apotegmas pretensamente definidores do gênio campineiro.

E então, Rodrigues nos remete à ética aristotélica da virtude mediana, com grande sabedoria e simplicidade, e enuncia:

[c]reio que este é o caminho: que se deve buscar conhecer o “valor estritamente musical da criação” da obra de Carlos

Gomes, livrando-a dos liames de todos os prejuízos extramusicais que tanto a envolveram para o bem ou para o mal. Tudo aquilo que dificultou a aceitação plena do compositor, tanto pelos modernistas, seus seguidores, ou por nós mesmos, expostos à sua herança, deveria ser revisto em busca de um novo tipo de conhecimento. (RODRIGUES, 2011, p. 304).

Assim, é possível preconizar, para este *Carlos Gomes, um tema em questão*, de Lutero Rodrigues, longo e profícuo caminho de discussões, leituras e aproveitamentos, tendo em vista a profundidade e seriedade com que foi pesquisado, meditado e realizado, finalmente vindo à luz para se estabelecer como fonte inescapável de consulta e conhecimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Data de Recebimento: 23/04/2012

Data de Aprovação: 18/06/2012

AZEVEDO, Luis Heitor Corrêa de. *Bibliografia Musical Brasileira (1820-1950)*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1952.

COELHO, Geraldo Mártires. *O brilho da supernova: a morte bela de Carlos Gomes*. Rio de Janeiro: Agir, 1995.

PICCHI, Achille Guido. *Mário Meta-professor de Andrade*. 92pp. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes/UNICAMP, Campinas, 1996.

SALLES, Vicente. *Bibliografia brasileira de Antonio Carlos Gomes*. Belém: FUMBEL, 1996.

SILVA, Flávio. “Carlos Gomes, via Lutero Rodrigues”. Seção Opinião. *Revista Concerto*. São Paulo, abril de 2012, p.30.

RODRIGUES, Lutero. *Carlos Gomes, um tema em questão: a ótica modernista e a visão de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora da UNESP, 2011.